

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Preddiplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti i

Engleskog jezika i književnosti

Nataša Bročić

Ženski likovi u Gundulićevim dramama

Završni rad

Mentorica: prof. dr. sc. Zlata Šundalić

Osijek, 2019.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Katedra za staru hrvatsku književnost
Preddiplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti i Engleskog jezika i
književnosti

Nataša Bročić

Ženski likovi u Gundulićevim dramama

Završni rad

Znanstveno područje humanističke znanosti, znanstveno polje filologija,
znanstvena grana teorija i povijest književnosti

Mentor: prof. dr. sc. Zlata Šundalić

Osijek, 2019.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravila te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni. Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasna da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 04.09.2019.



Nataša Bročić, 0122222544

Sadržaj

Sažetak	1
1. Uvod.....	2
2. Kazalište baroknoga razdoblja	3
3. Lik žene u hrvatskom baroku	6
4. Ivan Gundulić i njegov utjecaj na baroknu scenu	8
4.1. <i>Arijadna</i>	10
4.2. <i>Prozerpina ugrabljena od Plutona</i>	12
4.3. <i>Dubravka</i>	13
5. Ženski likovi u Gundulićevoj <i>Arijadni</i>, <i>Prozerpini</i> i <i>Dubravki</i>.....	15
6. Zaključak	19
7. Izvori i literatura.....	20

Sažetak

Barok kao književna epoha između renesanse i klasicizma obuhvaća razdoblje od sredine 16. do sredine, odnosno kraja 17. stoljeća, a karakteriziraju ga mističnost i iracionalnost, oštra sučeljavanja svjetla i tame, kićenost, dekorativnost i pompoznost te često sukobljavanje antičke mitske simbolike u oblikovanju književnog djela. Ivan Gundulić jedan je od najpoznatijih hrvatskih baroknih pisaca koji je svojim dramama utjecao na kazalište toga razdoblja. Rad je sedmerodijelno strukturiran. Nakon uvodnoga dijela donose se bitne značajke kazališta baroknoga razdoblja. Zatim se govori o liku žene u hrvatskome baroku. U središnjem se dijelu rada pozornost usmjerava na tri drame Ivana Gundulića (*Arijadnu*, *Prozerpinu ugrabljenu od Plutona* i *Dubravku*), a u zaključnome se dijelu donose spoznaje do kojih se došlo analizom položaja žene u pišćevim djelima. Ženski likovi Gundulićevih drama najčešće predstavljaju „neutralne dobre žene“ koje nemaju utjecaj na svoju sudbinu. Gundulićeva Arijadna, Prozerpina i Dubravka pasivni su likovi koji često oplakuju tužnu sudbinu koja ih je snašla. Kako ih autor nije detaljno okarakterizirao tako se one i ne pojavljuju često na pozornici.

Ključne riječi: barok, Ivan Gundulić, žena, Arijadna, Prozerpina, Dubravka

1. Uvod

U ovom će se završnom radu govoriti o hrvatskoj književnosti 17. stoljeća. Tu je nejedinstvenu nacionalu književnost obilježio procvat melodrame koja je pružala zabavu Dubrovčanima te ih odvlačila od svakodnevnih briga. Pozornost će se usmjeriti samo na jednu regionalnu književnost, i to onu dubrovačko-dalmatinsku, u kojoj se Ivan Gundulić pojavljuje kao središnja osobnost. O njegovom ćemo životu i utjecaju na kazališnu baroknu scenu reći nekoliko riječi. Većina njegovih radova prerade su i prijevodi tadašnjih talijanskih melodrama. Nažalost, sačuvani su tekstovi samo četiriju njegovih melodrama: *Arijadna*, *Prozerpina ugrabljena od Plutona*, *Dijana* i *Armida*. Bavit ćemo se Gundulićevim dramskim tekstovima koji u svojim naslovima imaju ženska imena, među njima već dvije navedene: *Dubravka*, *Arijadna* i *Prozerpina ugrabljena od Plutona*. Protagonistice tih djela, Dubravku, Arijadnu i Prozerpinu, usporedit ćemo s tipovima baroknih žena koje su definirali i opisali D. Fališevac, B. Petrač te J. Brala-Mudrovčić i Ž. Štrkalj u svojim radovima. Na kraju ćemo iznijeti zaključak i navesti izvore i literaturu korištenu pri izradi ovog završnog rada.

2. Kazalište baroknoga razdoblja

I u 17. se stoljeću Dubrovnik smatrao središtem hrvatske dramske književnosti i jadranskog kazališnog područja. Pojave novih dramsko-književnih i scensko-izražajnih oblika zamjećuju se u hrvatskom glumištu već od sredine stoljeća, a već se u zadnjoj četvrtini 16. stoljeća pojavljuju „osebujni domišljaji hrvatske dramatike“ kao npr. Držićeva *Hekuba* (Pavličić, 1979: 8). Sve što je Držić zamišljao kao scensku sliku svoga književnog djela postat će jasna obilježja baroknoga kazališnog izraza koji je s talijanskih scenskih i glumišnih prostora polako dolazio u ostale europske zemlje, pa i u Hrvatsku. Kako Pavličić navodi, hrvatska barokna književnost obuhvaćala je četiri književna žanra, od kojih su dva nastala za vrijeme baroka te dva poznata iz prijašnjih razdoblja, a radi se o melodrami i poemi te epu i lirici (Pavličić, 1979: 8-9). Svrha je epa prikazivanje borbe za kršćanstvo, uzdizanje nacije, njezine sile i povijesne uloge, a spominje se i barokni ep koji se temelji na istinitom povijesnom događaju (Pavličić, 1979: 14). Lirika više nije bila isključivo ljubavna; nju je zamijenila duhovna, dok se pojam ljubavi očituje u smislu da je ljubav prema božanstvima izjednačena sa zemaljskom ljubavi (Pavličić, 1979: 11-12). Poema je stvorena da bi „izrazila sadržaje koji nisu dovoljno opsežni ni dovoljno važni da bi se obradili epom, a na način koji je bliži lirskome izričaju“ (Pavličić, 1979: 20), a melodrama kao „izraz pokušaja da se stvori pandan jednom klasičnom žanru“ (Pavličić, 1979: 17).

Dubrovački će kazališni izraz tako već u ranom 17. stoljeću „vrlo brzo potaknuti bujni procvat tzv. melodrame – osebujnog baroknog dramsko-scenskog djela, u kojemu će glazba postupno preuzimati sve značajniju dramaturgijsku ulogu kao dominantno sredstvo glumčevoga i pjevačevog scenskog izraza“ (Batušić, 1978: 91). Mitološka i viteška tematika iz koje su naši i talijanski pisci – prije svega Gundulić pa tek Palmotić kasnije – dobijali inspiraciju, zahtijevala je pozornicu koja je bila opremljena prema načelima baroknoga glumišta, a već je u pojedinim dijelovima scenskih baroknih djela prednost bila dana glazbenom uratku uz pratnju određenih glazbala ili nekih plesnih skupina (Batušić, 1978: 91). S obzirom na to da su hrvatski književnici posuđivali i prevodili talijanska libreta, stvorili su „onaj tip tragikomedije koji je, valja priznati, bitno libretistički zasnovan i koji traje u hrvatskoj književnosti od 1617. godine kada se jedan libreto prvi put pronašao u Dubrovniku, pa sve do duboko u 18. stoljeće kada umire Franatica Sorkočević, posljednji Dubrovčanin kojeg je inspirirala apeninska libretistika“ (Novak, 1979: 97). Rafolt spominje i pojam „libreto,“ odnosno „libretistička drama“ (Rafolt, 2006: 257) koji se

prvi put naveden u našoj književnosti u knjizi S. P. Novaka *Vučistrah i dubrovačka tragikomedija* (Novak, 1979: 101).

Kolumbić navodi kako je, ako promatramo „s literarne točke gledišta,“ melodrama u stvari tragikomedija jer posjeduje ozbiljan zaplet sa sretnim završetkom te ističe kako u povijesti umjetnosti melodrama ima „mnogo veće značenje za razvoj glazbe“ jer je pridonijela formiranju opere (Kolumbić, 1977: 52). Iako su prve operne forme nastale za vrijeme renesanse, kada se težilo ka obnavljanju starogrčkog kazališta i oslobođenju osobnosti od mističnosti, nastajući i razvijajući se krajem 16. stoljeća, opera ubrzo postaje „najadekvatniji nositelj baroknih značajki“ (Kolumbić, 1977: 52). Kolumbić spominje i prvu melodramu *Dafne* koju je uglazbio J. Peri prema Rinuccinijevom tekstu, a koja je prikazana 1598. godine u Firenci, te tvrdi da je ta melodrama nastala kao „glazbeno-scenski izraz težnje Firentinaca“ (Kolumbić, 1977: 53). S obzirom na to da je to djelo doživjelo velik uspjeh, isti su autori 1600. napisali i uglazbili novo djelo, *Euridiče*, izvedeno u čast vjenčanja Marije Medici i francuskog kralja Henrika IV (Kolumbić, 1977: 53). Slobodan Prosperov Novak umjesto naziva „melodrama“ predlaže upravo naziv „tragikomedija“ za dramske tekstove koji su pisani uz glazbenu pratnju jer smatra da se djela koja su bila inspirirana talijanskom libretistikom, a koja su nastala u prvoj polovici 17. stoljeća, ne mogu nazvati melodramama (Novak, 1979: 109). Tragikomedija se kao žanrovska oznaka prvi put spominje u prologu Plautova *Amfitriona*, o čemu je govorio rimski bog Merkur (Rafolt, 2006: 254). Talijani koriste termin „melodrama“ samo za produkciju 17. i 18. stoljeća, dok će taj isti termin dobiti drugačiji sadržaj u francuskoj ili angloameričkoj tradiciji gdje se prvom melodramom smatra *Pygmalion* Jeana Jacquesa Rousseaua (Novak, 1979: 96).

Melodrama i opera bile su u najznačajnijoj fazi svog razvitka za vrijeme baroka, dok su u isto to vrijeme gradovi mletačke Dalmacije bile bez naročitog kulturnog poleta. Hvar je tada, kako Kolumbić navodi, jedini razvijao svoj kazališni kontinuitet, uz Dubrovnik koji se nalazio van mletačkih granica. Međutim, taj kazališni utjecaj „nije bio odraz gospodarskog i društvenog prosperiteta“ jer se s pozornice gube pučki komediografi pa su Dubrovčani prihvatili novu dramsku vrstu jer „kazalište, kao i mnoge druge umjetničke forme, nije bilo pokretano intenzitetom života, nego je ono više počelo služiti kao odmorište od briga koje je dubrovačkim vlastelinima zadavala gospodarska kriza te su u njemu tražili idealizaciju svog aristokratskog života koji je u stvarnosti počeo bivati sve krući i suroviji“ (Kolumbić, 1977: 54). Pavličić za melodramu navodi kako je ona uvijek obuhvaćala presudne trenutke života nekog naroda ili zajednica, a glavni su se junaci bavili svojim intimnim (ljubavnim) problemima (Pavličić, 1979: 17).

Batušić tvrdi kako se barokna pozornica nije izgubila nestankom melodrame, odnosno duhovne drame u južnohrvatskim gradovima, već je ostala popularna u isusovačkom kazalištu Zagreba, Požege, Varaždina i Osijeka već tijekom sredine 17., a naročito u 18. stoljeću, kada je predstava u isusovačkim kolegijima, bez obzira na jezik prikazbe (na latinskom, hrvatskom ili njemačkom), i dalje bila režirana u duhu baroknoga iluzionizma. Isto tako tvrdi kako nam je danas dramska podloga na kojoj su predstave nastajale uglavnom nepoznata, tako da je i scenska slika isusovačkog kazališta u sjevernoj Hrvatskoj, premda znamo za stotine predstava, razmjerno skromnija (Batušić, 1977: 310).

3. Lik žene u hrvatskom baroku

Lik žene kroz povijest hrvatske književnosti znatno se mijenjao. Petrač navodi kako u odnosu na neke druge europske književnosti, hrvatska literatura pokazuje znatne osobitosti kada govorimo o liku žene. Ističe kako se do sredine 19. stoljeća u Hrvatskoj razvija ideja o muškarcu kao ratniku te ženi kao njegovoj predodžbi. S jedne se strane žena poimala kao vjerna družica ili majka, dok se s druge strane gledalo na ženu kao prevrtljivu i nevjernu ljubavnicu. Takvo viđenje ističe se kao tipično muško, gdje se ženu smatra idealom ili grijehom (Petrač, 1990: 348).

Prema Petraču, hrvatska barokna književnost poznaje tri osnovna tipa žene: na prvi tip utjecalo je petrarkističko nasljeđe gdje se žena karakterizira kao nedostižna gospoja koja posjeduje magične osobine. Drugi je tip žena grešnica koja utječe na samog pjesnika i predstavlja opasnost, odnosno kušnju koja bi ga mogla navesti na počinjenje grijeha. Petrač ističe kako je na drugi tip žene utjecala „izvanknjiževna i ideološka dimenzija“ (Petrač, 1990: 352). U *Gundulićevim Suzama sina razmetnoga* lik zavodnice sadrži u sebi sve osobine koje su navele bludnoga sina na posrnuće, a opis njezine ljepote kasnije se pričinjava kada se „petrarkistički koncept ljepote preobraća u ideološku koncepciju demonskog lika“ (Petrač, 1990: 352). Treći je tip žene lik pokajnice, na koji najčešće nailazimo u plačevima gdje se pojavljuje ona žena koja se kaje zbog svog grijeha. Tip gospoje vezan je uz ljubavnu liriku, tip grešnice uz religioznu poeziju, a tip pokajnice možemo naći u spjevovima Ivana Bunića Vučića, Ignjata Đurđevića i Antuna Kanižlića. Gundulićeve *Suze sina razmetnoga* obuhvaćaju sva tri tipa žene koje se očituje u trodijelnosti djela gdje se žena uzdiže do svetosti nakon kajanja zbog počinjenja velikog grijeha (Petrač, 1990: 352).

Brala-Mudrovčić i Štrkalj navode nekoliko likova žena koje su dominantne u baroku. To su žene u Gundulićevoj *Dubravki*, *Suzama sina razmetnoga* i *Osmanu*, u Vučićевой religioznoj poemi *Mandalijeni pokornici*, Đurđevićevim *Uzdasima Mandalijene pokornice* te u Palmotićeve melodramama *Pavlimir* i *Armida*. Tvrde kako Gundulić opisuje „zlu i pohotnu ženu koja će upropastiti dotadašnji idealizirani pogled na ženski lik“ te kako njegov tip posrnule žene slična Đurđeviću i Vučiću Mandalijenu za koju ističu kako je ona obraćena i pokajana te na kraju biva i spašena (Brala-Mudrovčić, Štrkalj, 2018: 467). Za Palmotića se navodi kako je uveo lik čarobnice koji je bio „neuobičajen za baroknu književnost“ (Brala-Mudrovčić, Štrkalj, 2018: 467).

Zbog težnje i potrebe za očišćenjem od grijeha te kako bi žena našla svoj put od Eve do Marije, u hrvatskoj književnosti renesanse i baroka književnosti nailazimo na različite profile žena: od dobrih žena, junakinja i ratnica, petrarkističkih gospođa, bludnica pa sve do čarobnica i vještica. Kao što Petrač navodi, petrarkisti su zaslužni za tip gospođe koja svojom ljepotom mami naše pjesnike, posebno Džoru Držića i Šiška Menčetića koji su u svojim pjesmama isticali zadivljenost nekom gospođom. Žene ratnice predstavljaju Krunoslava, Sokolica i Judita čija se ljepota nadzire izvana i unutra, a neutralne dobre žene, kao što su Dubravka i Robinja, prepuštene su volji Boga ili nekih viših sila pa zato ne mogu utjecati na svoju ili tuđu sudbinu. Bludne žene koje su prouzročile gubitak bogatstva i sram muškaraca koje su zavele svojom ljepotom u čistoj su suprotnosti s idealnom ženom koju se veliča zbog čestitosti koja ju krasi te ljubavi koja ju je obavila. Primjer takvih žena bile bi Držićeva Laura i žena iz Gundulićevih Suza te Bunićeva i Đurđićeva Mandalijena. Armida koja je svojom ljepotom začarala muškarca kojeg je trebala ubiti, tipični je primjer žene čarobnice, pod koji se mogu svrstati i vještice i vilenice (Petrač, 2018: 493-494).

Fališevac u svom radu „Žena-autorica i lik žene u hrvatskoj novovjekovnoj književnoj kulturi“ spominje tipove žena koji su već bili navedeni, ali popisu nadodaje i lik demonske žene koja se javlja u Gundulićevom Osmanu, a radi se o liku Mustafine majke. Takav se tip pojavljuje i u Palmotić Dionorićevom *Dubrovniku ponovljenom*, samo u obliku „erotskih frustracija,“ te u Suzama sina razmetnoga gdje je, kako Fališevac tvrdi, Gundulić „oblikovao ženu kao demonsko, pakleno biće koje nevoljnoga sina svojom pohlepnošću, zloćom i pokvarenošću navodi na zlodjela te ga želi otrgnuti iz krila Božijega“ (Fališevac, 2003: 123). Ona opisuje demonsku ženu kao vampira, sisača muškarčeve krvi te pridonosi upropaštavanju njegove duše pa mu tako i uzima sva materijalna dobra kojima on raspolaže (Fališevac, 2003: 123).

4. Ivan Gundulić i njegov utjecaj na baroknu scenu

Ivan Gundulić bio je član stare plemićke dubrovačke obitelji te član stare bratovštine Antunina, kao i njegov otac Frano. U IX. knjizi *Starih pisaca hrvatskih*¹ iz 1938. godine kao Gundulićeva se godina rođenja navodi 1589. Samo četiri godine kasnije, otac ga je dodijelio skrbnicima na brigu, iako nije bio jedinac jer je imao još i brata Matu i sestru Mariju. Godine 1619. postaje članom Velikog vijeća te obnaša razne službe unutar zavičaja, a knezom postaje dvije godine kasnije. Gundulić je bio i senator te član Maloga vijeća tijekom svojega života. U dubrovačkoj je školi kao mladić učio talijanski koji mu baš i nije dobro išao, zatim latinski i grčki jezik, a smatra se da je završio isusovačku školu u Dubrovniku.

U zapisima stoji da se oženio Nikom, kćeri pokojnog Šiška Petra Sorkočevića i njegove udovice Made, ali se o njegovom obiteljskom životu malo zna. Poznato je da su od djece koju je rodila Nika, odrasla tri sina - najstariji je bio Grano, zatim se rodio Šiško pa Mato. Godine 1988. podignuta je spomen-ploča s natpisom na latinskom jeziku u dominikanskoj crkvi u Dubrovniku. Do tad se nije znalo kada i gdje je Gundulić preminuo, no znalo se da je bio sahranjen u franjevačkoj crkvi u Dubrovniku i da je umro nakon kratke bolesti. Dubrovčani su mu dodijelili nadimak Mačica.

Batušić spominje kako je „sve do velikog potresa koji je 6. travnja 1667. godine pogodio Dubrovnik i u njemu nasilno prekinuo kontinuitet niza djelatnosti, pa tako i kazališta, dubrovačko glumište bilo u znaku scenskog izraza temeljenog na dramskoj podlozi Ivana Gundulića i Junija Palmotića“ (Batušić, 1978: 96). O kazalištu, na koje su utjecale brojni Gundulićevi dramski tekstovi, ne zna se mnogo pojedinosti. Godine 1628. izvedena je Gundulićeva *Dubravka* na hrvatskom glumišnom prostoru, a Gundulićeva ga je smrt 1638. godine spriječila u daljnjim kazališno-scenskim pokušajima, premda Batušić smatra kako je upravo *Dubravkom* naumio završiti svoju karijeru (Batušić, 1978: 96). Samo je nekoliko njegovih scenskih djela sačuvano do danas.

U predgovoru *Pjesni pokorni kralja Davida* Gundulić govori o većini svojih do tada napisanih dramskih tekstova, a Novak i Lisac navode kako je Gundulić rekao da su se njegove drame prikazivale s "mnozijem i bezbrojnijem pjesnima taštijem i ispraznijem na očitijem

¹ Körbler, Đ. (1938). *Živo Frana Gundulić*, u: *Djela Živa Frana Gundulića* (1938). Stari pisci hrvatski, Knjiga IX, Treće izdanje, priredio Đ. Körbler, pregledao M. Rešetar, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1-14.

mjestijeh s velicijem slavam", a zna se i da su se u izvedbama Gundulićevih dramskih djela nalazili i pjevani dijelovi (Lisac, Novak, 1984: 11).

Cijeli mladenački Gundulićev opus tvori deset dramsko-scenskih djela nastalih između 1606. i 1616. godine. *Galatea* je izgubljena, *Dijaninih* posjedujemo samo 88 stihova, *Armidinih* je sačuvano samo 114 stihova, *Posvetilište ljuveno* je nestalo, kao i *Čerera*, *Kleopatra*, *Adon* te *Koraljka od Šira*. Ostaju još tročinska *Proserpina ugrabljena od Plutona* i *Arijadna*. Gundulić je „desetak godina pružao hrvatskom glumištu i njegovim prikazivačkim potencijalima prigodu igre i stvaranja predstava temeljenih na dramskoj fakturi koja je za svoje doba bila izrazito suverena i pokazivala vrlo dobro poznavanje svih dramaturgijsko-tehničkih dostignuća tadašnjeg talijanskog baroknog kazališta,“ a neosporivo je Batušiću i da je Gundulić u svojim mladenačkim dramama bio „okretan i vješt prenositelj modernih scenskih oblika“ (Batušić, 1978: 97). *Arijadnu* je izdao u Jakinu 1633. godine, nakon *Pjesni pokornih* i nakon *Suza sina razmetnoga*.

Kolumbić govori o Gundulićevim melodramama, od kojih su sačuvane samo četiri, kao o „tragikomedijama s melodramskim i romantičnim sadržajem i zapletom, gdje prevladava vanjska radnja nad unutrašnjim sadržajem kao sukobom ideja i gdje su važnije situacije od karaktera“ (Kolumbić, 1977: 55). Kada bi se izvršila analiza pojedinih dijelova teksta u kojima se glasaju pojedinci, utvrdili bismo kako ti stihovi ne otkrivaju nikakvu psihološku pozadinu likova te da su svi likovi jezikom i stilom isti. Kolumbiću se ti likovi ponašaju više poput lutaka koje djeluju samo svojim vanjskim karakteristikama – „osobinama koje se mogu izraziti samo glazbenom pratnjom, plesom, pjevanjem i sjajem kulisa i kostima“ pa se time uglavnom i „nadamještao nedostatak u unutrašnjoj snazi likova i teksta“ (Kolumbić, 1977: 55).

4.1. *Arijadna*

Novak i Lisac ističu kako je Gundulić jedno od Rinuccinijevih najistaknutijih djela, *Ariannu* nastalu 1608. godine, preveo i naslovio *Arijadna* te kako su Gundulićevi štovatelji tiskali taj dramski tekst tek 1633. godine „sa stanovitim izdavačkim anakronizmom“ (Lisac, Novak, 1984: 11).

Premda je *Arijadna* tiskana tek 25 godina kasnije u Jakinu, vjeruje se da je bila prikazana puno prije, i to 1615. godine, od družine vlastele čijem je članu Marinku Franu Tudiševiću Gundulić posvetio svoj prijevod Monteverdijevoj operi, a u toj se posveti spominju *velicie* slave kojima je Tudiševićeva družina prikazala ovo djelo u Dubrovniku, iako Batušić navodi kako ne postoje vjerodostojni podaci o mjestu izvedbe tog djela (Batušić, 1977: 296). *Arijadna* se, kaže, manje govorila te više pjevala, iako je nesigurno uz pratnju čije glazbe. Mirko Deanović 1931. je godine pokušao utvrditi kako se Gundulićev prepjev nije mogao pjevati na Monteverdijevu glazbu zbog većeg broja stihova koji su se nalazili u hrvatskom prijevodu (Deanović, 1931: 298).

U ranoj je fazi hrvatskoga glumišta baroka teško odrediti kako je zamišljen Venerin dolazak na pozornicu, koja je izašla iz mora, iako Batušić spominje „propadalište“ kao mogući prolaz (Batušić, 1977: 296). Uzimajući Rinuccinija kao uzor, iako je nešto i sam nadodao i promijenio, Gundulić je skicirao pojedine kostime Tezeja i njegovih pratitelja - Tezejeve su čete oružane, nose blistave kacige ukrašene perjem, sjajni štitovi obasjani suncem, a Tezej je i sam obavijen zlatom (Batušić, 1977: 296).

Arkadijski je okoliš upotrebljen kao scenski prostor – *sred lipe zelene*, a u *Arijadni* se primjećuju i elementi pastorale kod kojih prevladava opći ugođaj, odnosno idila pastirskog života, što je neočekivano s obzirom na to da je otok mjesto radnje djela. Međutim, kako navodi Bogišić, u *Arijadni* taj se idilični prostor čak i naziva Dubravom, što je „tipično obilježje dubrovačke pastorale,“ a javljaju se i neki drugi prepoznatljivi pastoralni elementi, kao što su gizdave vile, kladenci, dubje i slično (Bogišić, 1979: 117).

Gundulićevom se *Arijadnom* i njezinom usporedbom s talijanskim izvorom pozabavio Luko Zore koji je utvrdio da je Gundulićeva melodrama prijevod treće varijante *Arianne* za koju je glazbu komponirao poznati suvremeni skladatelj Claudio Monteverdi (Zore, 1882: 132). Zore objašnjava kako, prema tadašnjem shvaćanju dramskog rada, ni sam Gundulić nije shvaćao da *Arijadna* koju je napisao nije njegovo originalno djelo. U posveti iz 1632. godine, u tiskanom

izdanju, nailazimo na izrazi „moja“ i „začeta.“ Mnogi koji su u to vrijeme ili kasnije čitali *Arijadnu* nisu znali da je to prijevod ili tome nisu posvećivali pozornost (Zore, 1882: 130).

Arijadnu se također može usporediti s antičkim mitom na kojemu se temelji Gundulićevo djelo. U antičkom mitu o Tezeju na Kreti (Graves, 2003: 234), priča se kako je Minos tražio da svake devete godine Atenjani pošalju sedam mladića i sedam djevojaka u kretske labirint gdje se nalazio Minotaur koji je proždirao ljude. Tezej je ponudio sebe kao jednu od žrtava kako bi sačuvao djecu koja su trebala biti poslana. Po nekima je izbor na Tezeja pao kockom, ali ima i onih koji govore da je Minos došao s velikom flotom sam izabrati žrtve te izabrao Tezeja. Egej je Tezeju dao bijelo jedro kao znak pobjede da postavi pri povratku na brod. Tezej i Arijadna su se upoznali na Kreti jer je ona bila Minosova kći. Obećala je Tezeju pomoći pobijediti Minotaura (njezinoga polubrata) ukoliko joj on dopusti da pođe s njim u Atenu kao njegova žena. Tezej je tu ponudu prihvatio. Arijadna je dala Tezeju čarobno končano klupko i uputila ga kako da izađe iz labirinta. Nakon što je Tezej pobijedio Minotaura, iskrcava se na otoku Dalijski nakon nekoliko dana i ostavlja Arijadnu da spava na obali te otplovi. Neki kažu da ju je ostavio zbog svoje ljubavnice Egle, Panopejeve kćeri, a neki pak kažu da je shvatio da će Arijadin dolazak u Atenu izazvati veliko negodovanje. U Gundulićevoj obradi se priča o tome kako je Tezej napustio Arijadnu na nagovor savjetnika jer ne bi smio doći s njom u Atenu budući je ona kći neprijateljskoga kralja. Dionizovi svećenici tvrde kako je Arijadnu na kraju oženio Dionizije, a u Gundulićevoj melodrami Arijadna se zaljubljuje u boga Bakha i on u nju. Rinuccini je promijenio prvotnu antičku fabulu dodavši tragičnoj priči o Tezeju i Arijadni sretan završetak, koji je nužan u tragikomediji; on uvodi lik Bakha, koji se na kraju ženi Arijadnom, kako bi postigao sretan završetak.

4.2. *Prozerpina ugrabljena od Plutona*

Prozerpina ugrabljena od Plutona druga je sačuvana Gundulićeva melodrama kojoj se, kako Kolumbić navodi, do danas još uvijek nije našao Gundulićev talijanski uzor. U njoj se priča o Prozerpini, divnoj kćeri boginje Cerere, koju je zgrabio podzemni bog Pluton. Tražeći svoju kći, Cerera odlazi za njom u podzemni svijet gdje dolazi pred velikog Plutona kako bi dobila svoju kći nazad (Bogišić, 1979: 115).

Taj se tekst u nekim dijelovima podudara s epom *De raptu Proserpinae* latinskog pjesnika Klaudija Klaudijana, dok je radnja te melodrame preuzeta iz mitološkog svijeta (Talijska, 1977: 66). Prema istraživanju O. U. Talijske, koje je Kolumbić naveo u svom članku, Gundulić je upotrijebio samo jednu petinu Klaudijanovog teksta, ali postoji mogućnost da je upravo taj tekst mogao biti neposredan uzor u stvaranju *Prozerpine*. Prema Talijskoj, Gundulić je mnoge Klaudijanove stihove preveo izravno bez parafraziranja, što potvrđuje da je njegov tekst služio kao uzor Gunduliću (Talijska, 1977: 67), iako je i sam Kolumbić naveo da nije našao talijanski uzor tome djelu.

Ova melodrama ima alegorijsko značenje koje se očituje u mjesecima koje će Prozerpina provesti s majkom i Plutonom – dva puta po šest mjeseci predstavlja promjenu dvaju glavnih godišnjih doba, čime se, kako tvrdi Kolumbić, ukazuje na tijek života na zemlji (Kolumbić, 1977: 66). Dramatiku ovog djela možemo iščitati u prizorima poput otvaranja vrata pakla i silaska zlih bogova na pozornicu, a dramatičnost se očituje i u otmici Prozerpine, dok se Cererina tuga ne obiluje dramatičnošću.

Prozerpina je „tipična barokna scenska tvorba što već u temeljnoj razdiobi na tri čina s prologom koji govori božanstvo (a upravo takav prolog bitna je prepoznatljiva značajka sličnih drama, melodrama ili opernih libreta) pokazuje Gundulićevo posvemašnje priklanjanje baroknom scenskom sustavu“ (Batušić, 1977: 291). Batušić ju smatra melodramom u kojoj se i pjevalo i govorilo, a autor napominje kako se o načinu scenskoga pjevanja kaže da se izvodi „u nov način drag i sladak“². Gundulićevi dvopjevi i zborski prizori najbolje potvrđuju da se prema djelu po većem svom opsegu odnosilo kao prema opernim djelom (Batušić, 1977: 294).

² Gundulić, Ivan. (1938c). *Prozerpina ugrabljena od Plutona*, u: *Djela Giva Frana Gundulića* (1938). Stari pisci hrvatski, Knjiga IX, Treće izdanje, priredio Đ. Körbler, pregledao M. Rešetar, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, stih 187.

4.3. *Dubravka*

Dubravka je tročinska drama (10 + 9 + 9 prizora), pisana osmeračkim i dvanaesteračkim stihovima (sveukupno ih je 1696). Ona pripada žanru pastirske igre koja je nastala u 16. stoljeću u Italiji (Tatarin, 2003: 20), a nadahnuta je tematsko-motivskim svijetom pastira i mitoloških bića, a radnja joj je smještena u idili prirodnog ambijenta koji nastanjuju pastirice i pastiri, satiri i vile. Pjesnik je klasičnu pastoralnu priču obogatio i simboličnim značenjima zbog kojih *Dubravku* smatramo i „dramskim tekstom s političkim konotacijama“ (Tatarin, 2003: 21).

Pavešković navodi kako je *Dubravka* „mitski strukturirana priča, otprilike onako kako su strukturirane fabule starih grčkih tragedija. Pritom nas ne smije zavesti činjenica, posve razvidna i neupitna, da Gundulić, za razliku od Sofokla, Eshila i Euripida, ne poseže doslovno za velikom mitskom fabulom, za sklopom događaja prethodno čvrsto fiksiranih mitskom naracijom“ (Pavešković, 2003: 160). Međutim, isto tako ističe kako je djelo „po svom žrtvovnom karakteru, a ne po fabularnoj prateži i likovima,“ mitska pripovijest (Pavešković, 2003: 160). Kombol naziva *Dubravku* pastoralom koja je srodnija „dramskim eklogama starijeg tipa nego kasnijim talijanskim pastirskim dramama“ (Kombol, 1961: 241), dok Bogišić ističe kako je *Dubravka* nastala poslije ostalih Gundulićevih melodrama te kako u njegovom dramskom opusu predstavlja „stvar za sebe kao što predstavlja jedinstveni fenomen uopće u hrvatskoj pastoralu, odnosno u hrvatskoj književnosti“ (Bogišić, 1979: 122).

Osnovno je nadahnuće *Dubravke* mitski običaj u kojemu se jednom godišnje u Dubravi najljepši par „vijera“. Taj dan predstavlja dan ljubavi koji počinje idilično, ranim proljetnim jutrom obasjanim sunčevim zrakama. Vučetić za *Dubravku* kaže kako je ona „alegorijska pjesan napisana za scenu“ te je „simbolski dramski spjev u cjelini i pojedinostima,“ a ističe kako se Gundulić poslužio simbolima te je „stvaralačkim činom iz neposrednosti stvorio simbolične figure i simbolska skazanja“ (Vučetić, 1977: 250). *Dubravka* je, prema tome, nekakvo optimistično dramsko djelo koje zbližava ljude i vraća im nadu. Gundulićev „emotivno-naturalistički odnos prema svijetu za posljedicu ima ljubav i težnju ka razvijanju općeljudskih vrijednosti,“ pa je tako ovo djelo pored književne konstrukcije, princip i filozofske konstrukcije svijeta (Šifler-Premec, 1977: 93). *Dubravka* je prožeta jedinstvenim nadahnućem i idiličnim raspoloženjem, a nastala je u vrijeme kad su na pjesnika znatno utjecali svi problemi njegova grada i domovine (Kolumbić, 1977: 72).

Ovim djelom Gundulić poručuje da se mora poštivati tradicija, običaji i stari zakoni pa tako najljepši pastir dobija najljepšu pastiricu. Ako se taj zakon ne poštuje, uzruja se i sam bog Lero koji uvodi mir među ljudima. Gundulić je tijekom pisanja mislio i na konkretna zbivanja u Dubrovačkoj Republici u prvoj polovici 17. stoljeća te se „alegorijski prometnuo u jasnu sliku neprocjenjive dubrovačke slobode, odlučnosti svih žitelja Republike da i dalje ustraju na njezinu čuvanju“ (Tatarin, 2003: 23-25).

5. Ženski likovi u Gundulićevoj *Arijadni*, *Prozerpini* i *Dubravki*

Ženski su likovi protagonisti Gundulićevih djela *Arijadna*, *Prozerpina ugrabljena od Plutona* i *Dubravka* te svaka od njih ima ulogu „neutralne dobre žene“ (Brala-Mudrovčić, Štrkalj, 2018: 493). To su žene čija je glavna vrлина dobrota i koje vrlo malo sudjeluju u djelu; one su pasivne žene koje jednostavno čekaju da im se sudbina dogodi. Prepuštene su tuđoj volji, često i oplakuju ono što ih je snašlo, a ne poduzimaju ništa po pitanju promjene situacije u kojoj se nalaze. One su u potpunosti neutralne, ne utječu na tijek djela, u radnji ne sudjeluju pa ih se u djelu većinom samo spominje.

Arijadna je, kako smo ranije naveli, tragična junakinja iz grčke mitologije koju je Gundulić uvrstio u svoje djelo *Arijadna*, iako je svojem prijevodu dodijelio sretan završetak priče. Crnojević-Carić naglašava kako se radi o „manirističkom mitu“ koji predstavlja metaforu manirističkog stava prema svijetu (Crnojević-Carić, 2002: 168). Lik Arijadne nije dubinski okarakteriziran, pogotovo jer o njezinoj sudbini odlučuje viša sila. Nakon što je pomogla Tezeju da ubije Minotaura, Arijadna je pristala biti njegova i napustila je svoje roditelje i domovinu:

Zbogom! majko moja mila;
Zbogom! ćaćko moj izdani,
i ti zbogom, zemljo, ostani,
u kôj sam se porodila. (Gundulić, 1938a: 405-408)

Iako Arijadni nije bilo svejedno otići s Tezejom, rastrgana između ljubavi prema njemu i roditeljima, postala je lik vjerne družice. Takav tip žene spominje Petrač. Tezej u ovom slučaju ima ulogu ratnika, a Arijadna postaje njegova predodžba. Njezina se uloga kasnije u djelu mijenja (Petrač, 1990: 348).

U *Arijadni* se javljaju raspoloženja pjesnika kojemu je ovozemaljski svijet obavijen taštinom. Govoreći o ljepoti Arijadne on spominje „tamno, umrlo lice,“ a Tezejevu ljubav naziva jednim „taštīm žaljenjem.“ Doduše, Gundulić je doslovno preveo Rinuccinijeve riječi: *splendor d'un fragil visa* i *un van desio* te ih upotrijebio opisujući Arijadnu i Tezeja. On je već tada, poslužujući se tuđim izvorima, „izgrađivao svoja osnovna raspoloženja koja su s vremenom postala sastavni dio njegova pjesničkog doživljaja svijeta“ (Kolumbić, 1977: 64).

Pokolebanost između ljubavi i časti donijelo je Arijadni samo bol koju je ispoljila plačući za Tezejom koji ju je ostavio. Takav ishod nije neobičan s obzirom na to da je lik Arijadne samo

predodžba „dobre žene.“ Njezina sudbina zavisi o drugima dok ona oplakuje ljubavnika i čeka da joj se posreći u životu, što se i događa kada sretne Baka. Međutim, njezine riječi o sreći koju je odmah nakon onako slomljenog srca stekla s novim ljubavnikom zvuče potpuno neuvjerljivo jer je u stvarnom životu pravu ljubav teško preboljeti tako brzo. Kolumbić navodi kako nas je Arijadna ranije mogla utjecati na čitatelje svojom tragikom te je sva njena čar bila u patnji slomljenog srca koju je proživljavala, najprije zbog napuštanja domovine i roditelja, a zatim zbog toga kako se Tezej ponio prema njoj. Ali na kraju Skup ribara, koji obiluje dobrotom i naglašava idilične svijetle tonove koji se pojavljuju u djelu, te Skup bojnika koji se veseli sretnom završetku, zasjenjuje Arijadnina promjena stava te tragika koja u potpunosti nestaje (Kolumbić, 1977: 57). Za Arijadninu sudbinu moli se grčka božica ljubavi i plodnosti, Venera, koja moli svoga sina Ljubav da pomogne Arijadi i olakša joj patnju. Ona je u djelu utjelovljenje ljepote i suosjećajnosti.

Ugledavši se u svoj uzor, a priklanjajući se ukusu aristokratske publike, Gundulić nije morao tražiti psihološku motiviranost postupaka svojih protagonista. Tezej se ponaša kao da mu nije stalo do Arijadne te u njemu ne pobjeđuje ljubav, što je bilo jedno od glavnih obilježja renesansne drame (pastorale i komedije). On se gotovo i ne odupire savjetu svojih bližnjih da ostavi Arijadnu, tako da nam jedino ona, i to samo u pojedinim dijelovima – svojim patnjama i postupcima - djeluje kao donekle „individualiziran lik, ali individualiziran i plastičan samo po svojoj tragičnoj sudbini i lirskoj intoniranosti“ (Kolumbić, 1977: 58).

U Gundulićevoj *Prozerpini* nailazimo na dva glavna ženska lika: Cereru i Prozerpinu, majku i kći. Novak ističe kako se u ovoj drami „retoričkim sredstvima razrješuje bračni i pakleni status zarobljene i obljubljene Prozerpine“ (Novak, 1999: 233). Naime, nakon što Prozerpina biva ugrabljen od Plutona protiv svoje volje, njezina se majka daje u potragu za njom, lutajući tako zemljom u nadi da će ju naći. Ova se dva ženska lika razlikuju po tome što se Prozerpina prepustila Plutonovoj volji da bude njegova vjerenica u paklu, dok ju se Cerera svim silama trudila naći i izbaviti. Prozerpinina je sudbina, kao i Arijadnina i Dubravkina, ovisila o drugima - ona nije mogla utjecati na svoju sudbinu te se prilagodila „čarima“ pakla do te mjere da joj se tamo na koncu i svidjelo. Ona je u djelu poprilično odsutna, dok je Cerera više u „prvom planu.“

Cerera tijekom cijelog djela oplakuje nestanak svoje kćeri, sve dok se ne pojavi kod Plutona i s njime ne dođe do „paklene pogodbe“ (Novak, 1999: 234) da će šest mjeseci Prozerpina biti s njom, a šest s Plutonom. Iako tužna zbog Prozerpinina nestanka, ona se često prisjeća sretnih dana u mladosti kada ju je krasila ljepota i neodoljivost te spominje i zavist drugih žena. Te je

vlastite riječi „bude i usmjeravaju novim putevima, otkrivajući joj skrovita mjesta vlastite podsvijesti“ pa se tako prepušta „značenjima skrivenim unutar vlastitog govora (Crnojević-Carić, 2002: 169). Njezino tugovanje rješava se poprilično „nedramski“ (Kolumbić, 1977: 66) i to u trenutku kada ju vesela

Prozerpina uvjeri da je u paklu dobro te je poziva k sebi:

Hodi, majko draga, k meni,
da moj vidiš raj blaženi:
hodi, majko, na zabave,
čestiti se kojijem slave.
Ah da sad hoć' sama doć vidjet mê dike,
rekla bi: „Kćerce mâ, živi tuj uvike.“ (Gundulić, 1938c: 1520-1525)

Dubravka Crnojević - Carić govori o alegorijskom značenju mita o Prozerpini na kojemu je građena Gundulićeva melodrama:

Mit o Prozerpini, pak, afirmira ravnopravnost dvaju životnih načela. Gundulić se, preuzimajući mit o Prozerpini, preuzimajući tu kondenziranu sliku života, opredjeljuje se za supostojanje dvaju principa, supostojanje dvaju paralelnih životnih sila. Naizgled dispartni principi ne moraju se nužno isključiti. Kompromis je, naime, moguć: Prozerpina, kći božice Zemlje i nevjesta boga Podzemlja, spaja gornji i donji svijet. Ona, zadovoljivši i jednu i drugu stranu, boravi šest mjeseci na zemlji a šest ispod nje. (Crnojević-Carić, 2002: 168).

Majka i kći se na koncu, dakle, mire sa svojom sudbinom kada Cerera pristaje na Plutonov zahtjev, a nekoć prestrašena Prozerpina, koju je zbog njezine nesvakidašnje ljepote Pluton i izabrao, prihvati podzemno carstvo kao svoj dom zbog svih čari koje ono nudi. Tako je i Prozerpina, osim što je krasi ljepota, predstavica „dobre žene“ koja se pojavljuje u Gundulićevim djelima. Rascijepljena između ljepota podzemnog i nadzemnog svijeta, vodi dvostruku bitku gdje „prepoznaje ljepotu i u osvjetljenom i u zatamljenom“ (Crnojević-Carić, 2002: 171) pa tako predstavlja vezu između nespojivih dijelova života.

Gundulićeva je Dubravka okarakterizirana kao najljepša pastirica, o čemu svjedoči lik Radmila:

(...) o Dubravko lijepa, iz oči
tvojijeh nami bio dan siva.

Tvu ljepotu od svijeh višu
svi pastijeri da prije vide
žude i žele i uzdišu,
i svuda te slidom slide. (Gundulić, 1938b: 59 - 64)

Petrarkističkim se slikama Gundulić poslužio kako bi opisao njezinu ljepotu i dobrotu, ali ona biva prepuštena višim silama te oplakuje svoju sudbinu u nadi da će se situacija posložiti u njezinu korist. Iako je Dubravka poprilično važan lik, Gundulić ju rijetko dovodi na scenu; njezina je sudbina važna za cijelu Dubravu, ali se nju svejedno ništa ne pita. Gundulić ju je okarakterizirao kao idealnu pastiricu, ne samo zbog njezine ljepote, već i dobrote. Upravo je zbog toga bog Lero „dopustio“ sretan završetak njezinoj ljubavnoj priči u kojoj se ona udaje za Miljenka. Njihovim se vjenčanjem ostvaruje sloboda i pravda, iako Dubravki svejedno nije dana sloboda izbora jer o slobodi koju predstavlja ovisi cijela Dubrava.

Međutim, iako je Gundulićeva *Dubravka* izgrađena na ljubavnom zapletu, lik Dubravke ima alegorično značenje. Brala-Mudrovčić i Štrkalj navode kako je Gundulić „proslavljanje dubrovačke slobode povezao sa samom radnjom drame“ (Brala-Mudrovčić, Štrkalj, 2018: 481). Idealna Dubrava alegorija je Dubrovnika – u sreći i slobodi Dubrave pjesnik vidi sreću i slobodu rodnog grada Dubrovnika (Tatarin, 2003: 22). Dubravka tako predstavlja slobodu Dubrovnika, a pravda se zadovoljava tek kada se uda za Miljenka koji simbolizira dubrovačko plemstvo. Dubravkom stoga Gundulić aludira na to da „vlast treba ostati u rukama vlastele koja se pod svaku cijenu mora izboriti za slobodu grada i da je to Božja volja i volja naroda“ (Brala-Mudrovčić, Štrkalj, 2018: 482).

U Skazanju desetom javlja se i lik Jeljenke satirice koja kudi tjelesnu, žensku umjetnu ljepotu. U tom su Skazanju apostrofirane vile plemkinje, prije svega Dubravka, dok satirica uzdiže vlastitu prirodnu ljepotu. Pjesnik portretira satiricu kao seosku naravnu ljepotu različitu od one vila plemkinja (Vučetić, 1977: 247). Pavešković navodi da ako ne tumačimo ovo djelo u „primitivno klasnom ključu“ i ne očekujemo da je Gundulić odjednom „uzljubio naravnu ljepotu priprostih seljančica,“ tada ovaj monolog trebamo čitati u smislu „protureformacijske mizoginije“ (Pavešković, 2007: 164). Naglašava kako vile plemkinje u autorovoj svijesti funkcioniraju metonimijom ženskoga roda uopće i njihovo poljepšavanje, umjetno do nakaradnosti, nije slika barokne žene, nego „proizvod muške protureformacijske, posttridentski nadahnute imaginacije ženskosti“ (Pavešković, 2007: 164).

6. Zaključak

Iz svega navedenog možemo zaključiti da je Gundulić imao veliki utjecaj na baroknu scenu u Hrvatskoj te je svojim djelima uvelike pridonio hrvatskoj književnosti koju poznajemo danas. Nekoliko je vrsta baroknih žena koje poznajemo; u toj se književnoj etapi pojavljuju žene ratnice, žene bludnice ili zavodnice, žene pokajnice, demonske žene, ali i tip dobrih žena. Upravo je taj tip, tip dobre žene, dominantan u Gundulićevim djelima *Arijadni*, *Prozerpini ugrabljenoj od Plutona* te *Dubravki*. Protagonistice tih drama neutralne su dobre žene koje nemaju utjecaja na svoju sudbinu. One se prilagođavaju sudbini koja ih je snašla - iako ponekad svoju situaciju oplakuju, ne trude se promijeniti je. Dubravka je, osim dobre žene, utjelovljenje dubrovačke slobode. Njezino je značenje alegorijsko, dok su Arijadna i Prozerpina čisti primjeri žene o kojoj smo ranije govorili. Sporedni ženski likovi u Gundulićevim dramama također imaju važnu ulogu. Venera, božica ljepote i plodnosti, utjelovljenje je dobrote jer suosjeća s Arijadnom te moli sina da joj pomogne u nevolji. Satirica Jeljenka u *Dubravki* zavidi „vilama plemkinjama,“ ponajprije Dubravki, na njihovoj ljepoti, dok svoju uzdiže te negoduje jer joj je voljeni zaljubljen u „umjetnu ljepoticu.“ U *Prozerpini* se, za razliku od glavne protagonistice, puno češće spominje Čerera, Prozerpinina majka koja tuguje za njom te ju traži svuda u svijetu, a ona je utjelovljenje dobre majke koja se bori za svoju kćerku te čak i s Plutonom pregovara kako bi mogla biti s njom.

7. Izvori i literatura

Izvori

- Gundulić, I. (1938a). *Arijadna*, u: *Djela Giva Frana Gundulića* (1938). Stari pisci hrvatski, Knjiga IX, Treće izdanje, priredio Đ. Körbler, pregledao M. Rešetar, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Gundulić, I. (1938b). *Dubravka*, u: *Djela Giva Frana Gundulića* (1938). Stari pisci hrvatski, Knjiga IX, Treće izdanje, priredio Đ. Körbler, pregledao M. Rešetar, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Gundulić, I. (1938c). *Prozerpina ugrabljen od Plutona*, u: *Djela Giva Frana Gundulića* (1938). Stari pisci hrvatski, Knjiga IX, Treće izdanje, priredio Đ. Körbler, pregledao M. Rešetar, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

Literatura

- Batušić, N. (1977). Scenski prostori, scenografija i kostim u hrvatskom kazalištu XVII stoljeća. *Dani Hvarškoga kazališta*, 4 (1), Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split; 284-311.
- Batušić, N. (1978). *Povijest hrvatskoga kazališta*, pogl. Kazalište baroknog razdoblja (Opće značajke, Gundulićev scenski izraz), Zagreb: Školska knjiga.
- Bogišić, R. (1979). Uvod u studij Gundulićevih melodrama, *Književne rasprave i eseji*, Split: Čakavski sabor; 115-134.
- Brala-Mudrovčić, J. Štrkalj, Ž. (2018). Judita i druge žene u hrvatskim renesansnim i baroknim književnim djelima. *Senjski zbornik*, 45(1), Senj: Gradski muzej Senj i Senjsko muzejsko društvo; 465-501.
- Crnojević-Carić, D. (2002). Dualizam apsoluta u Gundulićevoj *Prozerpini ugrabljenoj*, *Republika*, 58 (5-6), Zagreb: Društvo hrvatskih književnika; 166 – 175.
- Deanović, M. (1931). Talijanski teatar u Dubrovniku 18. vijeka. *Rešetarov zbornik iz dubrovačke prošlosti*, ur. Vladimir Ćorović, Milan Rešetar, Dubrovnik: Naklada knjižare Jadran; 289–305.

- Fališevac, D. (2003). Žena-autorica i lik žene u hrvatskoj novovjekovnoj književnoj kulturi (od XVI. do XVIII. stoljeća). U: S. Botica (Ur.), *Zbornik Zagrebačke slavističke škole*, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu; 118–137.
- Graves, R. (2003). *Grčki mitovi*, Zagreb: Cid-Nova.
- Kolumbić, N. (1977). Gundulićeve rane drame i formiranje njegove pjesničke ličnosti. *Dani Hvarškoga kazališta*, 4 (1), Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split; 51-76.
- Novak, S. P. (1999). *Povijest hrvatske književnosti: Od Gundulićeva „poroda od tmine“ do Kačićeva Razgovora ugodnog naroda slovinskoga iz 1756*. 3. knjiga, Zagreb: Antibarbarus.
- Novak, S. P. (1979). *Vučistrah i dubrovačka tragikomedija*, Split: Književni krug.
- Novak, S. P., Lisac, J. (1984). *Hrvatska drama do Narodnog preporoda*, II. dio; poglavlje: Ivan Gundulić, *Arijadna*, Split: Logos.
- Pavešković, A. (2007). Dubravka ili odustanak od drame. *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, (45), Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; 159-189.
- Pavličić, P. (1979). *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti*, Split: Čakavski sabor.
- Petrač, B. (1990). Lik žene u hrvatskoj književnosti. *Bogoslovska smotra*, 60 (3-4), Zagreb: Katolički bogoslovni fakultet Sveučilišta u Zagrebu; 348-354.
- Rafolt, L. (2006). Autoritet imenovanja (žanra): trag(ikom)edija, melodrama, libretistička drama. *Kolo : časopis Matice hrvatske*, 16 (2006), 2, Zagreb: Matica hrvatska; str. 250-292
- Šifler-Premec, Lj. (1977). Osobitosti Gundulićeve *Dubravke* u okviru utopijskog mišljenja renesanse. *Dani Hvarškoga kazališta*, 4 (1), Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split; 77-94.
- Tatarin, M. (2003). *Stara hrvatska drama*, Zagreb: Znanje.
- Vučetić, Š. (1977). Gundulićevo mitološko prikazanje. *Dani Hvarškoga kazališta*, 4 (1), Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split, 238 – 251.
- Zore, L. (1882). Gragja za književno-povijesnu ocjenu Gundulićeve *Arijadne*. *Rad*, br. 63, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti; 129 – 189.